

אמנות מול מציאות | ציור הנוף במאה ה-19



ויליאם טרנר, עיר על הנהר בשקיעה, 1833. אקוורל על נייר כחול, 13.4 x 18.9 ס"מ, טייט, לונדון

רות מרקוס

עד המאה ה-18 נחשב ציור נוף לפחות-ערך, ולא נכלל בין נושאי "הציור הגדול". הסגנונות השונים של הקלאסיקה והקלאסיציזם התמקדו בגוף האדם ובאירועים הקשורים בו ובאלים, אך לא בנוף. ההלניסטים והרומאים ציירו נופים על קירות החדרים, אך למטרות קישוט ולא לשם אמירה חשובה על האדם ועולמו. הגותיקה התעלמה מהנוף, אלא אם כן ניצלה אותו להעברת מסרים. אמני הרנסנס, במיוחד הוונציאניים, שבו וציירו נופים, אך בדרך כלל כרקע לאירוע

ד"ר רות מרקוס מרצה על אמנות מודרנית בחוג לתולדות האמנות באוניברסיטת תל-אביב. המאמר מבוסס על הרצאה בטקס פתיחת הקתדרה לאמנות המאה ה-19 והמאה ה-20 על-שם עמנואל הרצקוביץ בקפולטה לאמנויות באוניברסיטת תל-אביב.

כלשהו. במאות ה-17 וה-18 החלו להופיע יותר ויותר ציורי נוף, אך רק במאה ה-19 הפך ציור הנוף לנושא דומיננטי ומוביל באמנות, בזכות הרומנטיקה, ואחר כך הריאליזם והאימפרסיוניזם. אם נבחן שני ציורים – האחד של ויליאם טרנר, "שקיעה אדומה", 1830-1840, והשני של קלוד מונה, "גשר וטרלו, שמש בערפל", 1903 – נמצא שעל אף הצבעוניות השונה, הם למעשה דומים, ובמבט ראשון אפשר היה לחשוב שיצר אותם אותו אמן. הדמיון אינו מקרי, וידוע שמונה הושפע מציוריו של טרנר, אותם ראה בלונדון בשהותו שם ב-1870-1871, יחד עם כמה מחבריו האימפרסיוניסטים. השפעה זו ניכרת כבר בציורו "אימפרסיה", 1872, למשל בעירפול ובהשתקפות השמש במים.

אך למרות הדמיון בין הציורים, פעורה ביניהם תהום: הם מבטאים שתי תפיסות עולם שונות, וכתוצאה מכך שתי תפיסות אמנותיות שונות – תפיסה רומנטית שאיפיינה את המחצית הראשונה של המאה ה-19, ותפיסה ריאליסטית-אימפרסיוניסטית, שעשתה את ראשוני צעדיה באמצע המאה ה-19 ונמשכה עד אמצע שנות ה-80 שלה. הנוף הרומנטי מבטא את חוויית האמן מול נשבות הטבע, והוא משמש כלי להעברת תכנים רוחניים, מוסריים, ואפילו דתיים. לכן, האמן הרומנטי מעוניין לא רק במציאות החזותית הנשקפת לעיניו, אלא רוצה לגלות את מה שקיים מעבר לה. לעומת זאת, בתפיסה האימפרסיוניסטית הופך הנוף למטרה – הוא נושא הציור, הדבר לעצמו, ולא כלי להעברת תכנים.



קלוד מונה, גשר וטרלו, שמש בערפל, 1903. שמן על בד, 100.5 x 73.7, הגלריה הלאומית של קנדה



ויליאם טרנר, סיפנה טובעת, 1805. 241.5 x 70.5 ס"מ, טייט, לונדון

האימפרסיוניסט מעוניין במה שרואות עיניו, ומכיוון שהראייה מתבצעת בזכות קרני האור החוזרות מהאובייקטים, מנסה האימפרסיוניסט לקלוט את האור החוזר, את התפרקותו לצבעים השונים, ואת השתקפויותיו הצבעוניות. אמנם, גם ציירי הנוף הרומנטיקנים התעניינו בצד החזותי של הנוף, ובמיוחד בהשפעת האטמוספירה על השתברות האור ועל הרפלקסים של הצבע, או בשינויים באווירה, באור ובצבע בין עונות השנה, בין בוקר לערב, ועוד; אך, כאמור, מטרתם לא הייתה לתעד את המציאות החזותית. מבחינתם, הנוף היה קודם כל כלי להעברת רגשות וחויות; הוא ביטא בעת ובעונה אחת גם מציאות פנימית, בנפש האמן, וגם מציאות טרנסצנדנטלית – כזו הקיימת מעבר לעולם התופעות.

משום כך הציע קספר פרידריך, הצייר הרומנטיקן הגרמני, לאמנים העומדים מול הבד ומתחילים לצייר: "עצמו את עיניכם הגופניות, כך שתוכלו קודם כל לראות את הציור בעיני רוחכם. רק אז תוציאו לאור יום את מה שראיתם באפלה". גם תפיסתו של טרנר דומה. כשנשאל מהי שיטתו, ענה שאין לו שיטת ציור בדוקה, אלא הוא מצייר ומוחק שוב ושוב, ותוך כדי התהליך הוא מצליח בסופו של דבר לבטא משהו שמתקרב למה שנראה בעיני רוחו. מכאן אנו יכולים להסיק, כי בניגוד לתפיסה האימפרסיוניסטית, ברומנטיקה החזותית. עבור הרומנטיקן, הנוף מייצג את הטבע (nature), את האנרגיה של הטבע, את עוצמתו הנוראה, תרתי משמע

– כמעוררת חיל ורעדה, פחד ויראה, אך בו בזמן גם מעוררת חוויה רוחנית נעלה, התפעמות, התפעלות והערצה. זהו ה"נשגב" (sublime) או ה"אלוהי" (deivine). הפילוסוף פרידריך שלינג טוען, שהאנרגיה של הטבע אינה מודעת לעצמה, ותפקיד האמן הוא להמחישה. אין כאן פער בין הטבע לאדם, אלא מיקרוקוסמוס המשקף ברוחו את הטבע – המאקרוקוסמוס. הוא מתחבר לאנרגיה של הטבע, וזו מאלצת אותו ליצור, לפעמים בניגוד לרצונו (כאש בועתר בעצמותיו). לכן, האמן הרומנטי נתפס כבורא עולמות. יצירתו אינה העתק של העולם, אלא מייצגת עולם נעלה יותר, המבטא את הרוחני שבטבע. ציור הנוף, אם כן, מייצג את נפש

האמן החווה חווייה קוסמית או דתית מול הנוף, והן את הטבע האלוהי, הנשגב, המעורר חווייה זו. חווייה מעין זו נראית למשל ביצירה של פרידריך, "אשה מול הוויחה", 1811 כאשר האשה נושאת את ידיה מול השמש, נפעמת מהחוויה, ואנו ניצבים מאחוריה ומשתתפים בה. את תחושת הנשגב יכולים ליצור, למשל, נופים של מצוקים גבוהים ותהומות ענקיים. נוראת הטבע באה לידי ביטוי בסערות בים וביבשה, בסופות שלג, במפולות וכיוצא באלו. אין פלא איפוא, שאחד הנושאים האהובים על הציירים הרומנטיים הוא אסונות הטבע, כגון בציוור של טרנר, "ספינה טובעת", 1805, או "מפולת שלגים בגרייז", 1810. במקרים רבים מעמתים ציורי אסונות הטבע את כוח הטבע כנגד כוח האדם, כאשר הציור מכיל גם מוסר השכל: הטבע נצחי ותמיד מנצח, בשעה שהקיום האנושי הוא זמני וחולף, וכך גם מעשי ידיו, כמו למשל בציוור של פרידריך, "מנזר ביער אלון", 1810, המתאר לוויה של נזיר כשברקע נראית חורבה של כנסייה. כאמור, הנוף הרומנטי מעורר חווייה קוסמית-פילוסופית, או דתית. אבל אין זו עוד הדת הממוסדת, אלא תפיסה פנתאיסטית, הרואה את הטבע כביטוי רוחו של האל, השורה בכל. ואם הנוף מבטא הן את מעשה כפיו של האל והן את רוחו, הרי שציוור הנוף יכול להיות ציור דתי, אפילו ציור מזבח – כך בתמונת המזבח של פרידריך, "צלב בהרים", 1811-1808.

הרומנטיקאים מרבים לתאר את התפעמותם הדתית למראה הנוף הסוחף אותם ומעורר בהם רצון להתאחד איתו, להתאיין. גתה, ב"סורי וורתר הציעי", 1771, כותב: "חשתי עצמי משולב

על-ידי המלאות השופעת הזאת, בשל תחושת האלהות והצורות המפוארות של היקום האין-סופי שהתעוררו בנפשי. הרים נאדרים הקיפו אותי, תהומות נפערו לרגלי ומפלי מים שצפו מטה, לפני. נהרות זרמו במישורים תחת הרים הירדהו מרחוק". תומס מור, המשורר האירי, כתב ב-1804 לאמו על חוויותיו ממפלי האלהות, בגל של הערצה ודבקות שאותם ניאגרה: "כל לבי ונפשי עלו מעלה אל הרים, נוראת הטבע באה לידי ביטוי מעולם לא חוויתי. הו, הביאו לכאן את אתאיסטו! ראלף וולדו אמרסון, משורר וסופר אמריקאי, ביטא את הרצון להתאחד עם הטבע ולהתמוסס בתוכו. אמרסון, בן של כומר, נועד גם הוא לכמורה, אך עזב את הדת הממוסדת, שלא סיפקה אותו. לאחר טיול לאנגליה, שם התרועע למשוררים הרומנטיים, גיבש את תפיסתו הפנתאיסטית, ועמד בראש הקבוצה הטרנססנדנטליסטית בניו-אינגלנד. ב-1836 כתב: "אני עומד על האדמה העירומה, ראשי הרוחץ באור המתרונן, מורם אל החלל האין-סופי. כל אגואיזם קטנוני נעלם, אני הופך לגלגל עין שקוף, אני שום דבר, אני רואה הכל. הורמים של האוניברסלי זורמים דרכי, אני חלק של רונגה, מחשובי הציירים הרומנטיקאים הגרמניים: "נפשי שמחה ומתיישרת בחלל האין-סופי סביב לי. אין גבוה או נמוך, אין זמן, אין התחלה או סוף. אני שומע והש את נשימתו של האלוהים האוחז ותומך בעולם שבו הכל חי ופועל".

תומס מור מסיים את המכתב על מפלי הניאגרה במסקנה הבאה: "עלינו ליצור מורכבות חדשה של שפה כדי לתאר את מפלי ניאגרה". הביטוי החווייתי של תופעות הטבע, שינויי מוג האוויר

והאווירה השונה בעונות השנה ובשעות היום, כל אלה חייבו את האמנים הרומנטיקנים ליצור שפה חדשה, שבה שימש הצבע מרכיב חשוב, בזכות השפעתו הישירה על החושים והרגשות. לאטמוספירה נוכחות וגוף וגם תחושת אין-סופיות. כדי להשיג את האפקטים הללו הירבו הציירים הרומנטיים לצאת החוצה ולצייר סקיצות, אך הציור המוגמר תמיד נעשה בסטודיו. לעומת זאת, אצל הריאליסטים או האימפרסיוניסטים אין כל רצון להתאיין, ואין הם יוצקים לתוך הנוף תכנים רוחניים או חוויית. השם שניתן לתנועה האימפרסיוניסטית, כשם גנאי, בעקבות "אימפרסיה", ציור של מונה, היה שם קולע למדי. הם באמת ציירו התרשמויות, ולא ביטאו ולא החצינו רגשות פנימיים. מונה רוצה לתפוס ולתאר את המראות שנגלים לעיניו. מכיון שהראייה מתבצעת בדרך של קליטת קרן האור החוזרת מהאובייקטים, היה מונה מעוניין קודם כל בקרן האור ובהשתברותה לצבעים. מכיון שכל צבע מקרין על סביבתו, אי-אפשר לתאר את הדברים באמצעות צבעים מקומיים, אלא יש לערבב בהם גם צבעים אשר מוקרנים מהסביבה. זו תפיסה המתבססת על פרספציה (קליטת חושית) ועל אופטיקה – על הדרך שבה קולטת העין שלנו את התופעות. מכיון שהעין הפכה לכלי העיקרי לקליטת המציאות ולייצוגה, עזבו הציירים הריאליסטים, ואחר כך גם האימפרסיוניסטים, את הסטודיו ואת הנוף המדומיין שיצרו בו, ויצאו לצייר בחוץ. הציור בחוץ בוצע במהירות, כדי לקלוט את האור לפני שישתנה. במקרים מסוימים, כמו ב"קתדרלה של רואן", 1894, אף הציב

מונה מספר בדים במספר חלונות מול הקתדרלה, ועבר במשך היום מדר לדר. היה דמיון בצורה שבה עבדו טרנר ומונה – שניהם ציירו את ציוריהם במהירות גדולה, אך כל אחד מסיבה שונה: מונה, כאמור, בגלל החשש שבכל רגע שובר משתנית התאורה, וטרנר בשל הרצון לשחרר את היד משליטת השכל, ולהגיע למעין אוטומטיזם שיבטא מצב נפשי. כך נהגו גם ציירים רומנטיים אחרים, כולל פרידריך, למרות שציווריו נראים מדויקים ומדוקדקים יותר משל טרנר. היות שמונה היה כל כך מעוניין במראית העין, הוא טען שעל הצייר לחזור לראות כמו ילד. הראייה היא חוש שנרכש בילדות ונלמד עם הזמן, עד שאנו לומדים לפענח את הנראה בהסתמך על מערכת מצומצמת מאוד של אינפורמציה. לכן, אגב, קל כל כך לרמות את העין ולחולף אותה למסקנות מוטעות. הראייה מתבצעת במהירות רבה: אין לנו צורך להתבונן בכל פרט ופרט וגם לא להקיף כל חפץ, כי אנו מערבים בתהליך הראייה גם ךדע מוקדם וניסיון (פנומנולוגים). בעצם ניתן לומר, שאנו רואים דימוי שנוצר בעיני רוחנו, בחלקו באמצעות גירוי של העין, ובחלקו בזכות ידע וניסיון אשר משלימים את מה שנראה. מונה סבר, שעל הצייר לשכוח את הרגלי הראייה שלו ואת הידע המוקדם, ולחזור לבראשית, לרגע שבו ראה את הצבעים כצבעים, לפני שפירש ותירגם אותם לאובייקטים, לנפחים ולעומקים. "מונה היה כולו עין", טען סזאן, "אך איזו עין? אלא שהחורה לבראשית גרמה להפשטה, שכן במקום לראות את האובייקטים, ראה מונה רק את חמני הצבע, דבר שגרם לכך שציווריו המאוחרים נראים כמעט מופשטים.



קספר רוד פרידריך, צלב בהרים, 1808. 110.5 x 101.5 ס"מ, מ"מ, דרוין (תמונת מזבח עבור טירת Thun)